

*Επιστημονική Σειρά: ΣΠΟΥΔΕΣ ΦΥΛΟΥ*  
*Διευθύντρια Σειράς: Χρυσή Βιτσιλάκη*

## ΦΥΛΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

*Επιμέλεια τόμου*  
*Χρυσή Βιτσιλάκη*  
*Μαρία Γκασούκα*  
*Γιάννης Παπαδόπουλος*

*Άτραπός*

## **«Κι Έζησαν Αυτοί/ές Καλά και Εμείς Καλύτερα» Θέσεις και Αντι-θέσεις για τη Γυναίκα των Εικονογραφημένων Παραμυθιών**

**Αγγελική Γιαννικοπούλου**  
*Πανεπιστήμιο Αιγαίου*

---

Καθώς οι γνώριμες φιγούρες της Σταχτοπούτας, της Χιονάτης και της Ωραίας Κοιμωμένης εισβάλλουν στο παιδικό σύμπαν από μια σειρά διόδων που δεν περιορίζονται μόνο στην αφήγηση ή τη συνανάγνωση εικονογραφημένων ιστοριών, αλλά εκτείνονται και σε χώρους όπως ο κινηματογράφος, το παιχνίδι ή ο ηλεκτρονικός υπολογιστής, το παιδί, ενώ επιχειρεί τη νοητική κατασκευή της έμφυλης διάστασης του ανθρώπου, έρχεται σε επαφή και με τη γυναικεία ταυτότητα, έτσι όπως διαμορφώνεται στα κλασικά παραμύθια. Κι επειδή το παραμύθι στερεί την αποδεκτή γυναικεία προσωπικότητα από δυνατότητες πολλαπλών επιλογών μέσα από επαναλαμβανόμενα παραμυθικά μοτίβα, διαγράφεται ένα ενιαίο υπεραπλουστευτικό μοντέλο: Η ιδανική γυναίκα προβάλλει εγκλωβισμένη σε μια και μόνη ισοδυναμία, *Καλή γυναίκα = όμορφη + παθητική φιγούρα*, που καταλήγει στην ίδια πάντοτε συνεπαγωγή, έναν «καλό», διάβαζε, πλούσιο γάμο.

Στην προσπάθεια να ιχνηλατήσουμε το γυναικείο προφίλ στα κλασικά παραμύθια, ακόμη και στην εικονογραφημένη διάστασή τους, αρχικά «σκοντάφτουμε» πάνω στην ομορφιά, το μεγαλύτερο ίσως ταμπού, αφού φαίνεται να εξακολουθεί, σε διαφορετικό μόνο βαθμό, να θεωρείται ιδανικό στοιχείο οποιασδήποτε προσωπικότητας του μυθοπλαστικού ή πραγματικού σύμπαντος. Ειδικά στο χώρο του μαγικού παραμυθιού η διπλή ισοδυναμία *ομορφιά = καλοσύνη και ασχήμια = κακία* φαντάζει τόσο αδιαμφισβήτητη, που η αναφορά στην εξωτερική εμφάνιση αποτελεί επαρκές στοιχείο χαρακτηρισολογίας μιας οποιαδήποτε παραμυθικής ηρωίδας.

Η γυναίκα οφείλει να είναι όμορφη, αφού καθίσταται πάντα το αντικείμενο και ποτέ το υποκείμενο της παρατήρησης. Από την Πεντάμορφη (στην *Πεντάμορφη και το Τέρας*) και την Ωραία Κοιμωμένη μέχρι τη Χιονάτη με το λευκό σαν χιόνι δέρμα, και τη Λυγερή με την ψηλόλιγνη κορμοστασιά, η προσωπικότητα των ηρωίδων, έτσι όπως βρήκε την έκφρασή της στα «ομιλούντα» ονόματά τους, περιορίστηκε σε ένα και μόνο χαρακτηριστικό, εκείνο της χαριτωμένης εξωτερικής εμφάνισης. Γι' αυτό και η πολλάκις εκπεφρασμένη κοινότατη λαϊκή άποψη που θέλει τον άνδρα «να μη χρειάζεται την ομορφιά» δημιουργεί μια αγεφύρωτη αντίθεση ανάμεσα σε αυτόν και τη γυναίκα, που πάντα όφειλε να είναι όμορφη και ελκυστική. Μάλιστα η γυναίκα του παραμυθιού δεν απαλλάσσεται από το να αποτελεί αντικείμενο παρατήρησης, ακόμη και όταν έχει πλέον πεθάνει. Το γυάλινο φέρετρο στο οποίο τοποθετούνται οι νεκρές παραμυθικές ηρωίδες είναι η συμβολική μεταγραφή μιας εμμονής που θέλει τη γυναίκα αντικείμενο παρατήρησης του αρσενικού βλέμματος, ακόμη και όταν έχει πια αποχωρήσει από τον κόσμο (του).

Η ηρωίδα όχι μόνο δεν είναι ενεργό πρόσωπο/υποκείμενο, αλλά τίθεται συνεχώς και αδιαλείπτως σε θέση αντικειμένου παρατήρησης από τον άνδρα που την παρακολουθεί εξονυχιστικά

μετατρέποντας κάθε στιγμή της ζωής της σε ένα διαρκή διαγωνισμό ομορφιάς. Ακριβώς σαν τις χοροεσπερίδες στη *Σταχτοπούτα*, όπου τα κορίτσια του βασιλείου υπεβλήθησαν προς τέρψιν του νεαρού πρίγκιπα σε τριπλά καλλιστεία. Μάλιστα, η γυναίκα εξακολουθεί να παραμένει δέσμια της κοινωνικής αντίληψης που τη θέλει αντικείμενο του ανδρικού βλέμματος, ακόμη και όταν ο άνδρας που θα την κρίνει απουσιάζει ως φυσική παρουσία. Κανείς στον κόσμο, κι όχι μόνο στην Ελλάδα, όπου άλλωστε και το γραμματικό γένος της λέξης το επιβάλλει, δεν αμφιβάλλει ότι η φωνή με την οποία ο μαγικός καθρέφτης κρίνει και συγκρίνει γυναικεία πρόσωπα είναι σαφώς ανδρική, αφού στην ουσία αποτελεί αντανάκλαση της ίδιας της κρίσης του βασιλιά, εσωτερική της πατριαρχικής ετυμολογίας που καθορίζει το βαθμό αυτοεκτίμησης της μητριάς και συνεκδοχικά όλου του γυναικείου πληθυσμού (Gilbert & Gubar, 1986, σελ. 202).

Σε έναν κόσμο που υπακούει στη σκληρή συνεπαγωγή *ομορφιά → σε διαλέγουν → γίνεσαι πλούσια*, ως ύψιστο αγαθό προβάλλεται ο πλούτος και ως μοναδικό μέσον κατάκτησής του η άψογη εξωτερική εμφάνιση. Ο πλούσιος γάμος αποτελεί και την αποκορύφωση μιας ανταλλάξιμης ομορφιάς, αφού κανένα κορίτσι δεν είναι απλώς όμορφο χωρίς αυτό να οδηγήσει σχεδόν νομοτελειακά σε έναν «καλό» γάμο. Μάλιστα η στενή συνάφεια της ομορφιάς με την απόκτηση πλούτου οδηγεί κάποιες φορές τις όμορφες κοπέλες στην (αυτο-)θυσία και στην αγκαλιά τεράτων (*Η Πεντάμορφη και το Τέρας*) ή άγριων ζώων (*Ανατολικά του Ήλιου Δυτικά του Φεγγαριού*) με αντάλλαγμα τη σωτηρία της οικογένειάς τους (Lieberman, 1986, σελ. 188-190).

Αν η ομορφιά είναι το κυριότερο χαρακτηριστικό της εξωτερικής εμφάνισης, η παθητικότητα διεκδικεί την ίδια αξιοζήλευτη θέση στη γυναικεία προσωπικότητα και προβάλλεται στο παραμύθι μέσω δύο κυρίως καταστάσεων που λειτουργούν συμβολικά: Η αδυναμία ομιλίας αποτελεί τη μία περίπτωση, ο ατέλειωτος

ύπνος την άλλη. Μια σειρά από κοπέλες που δεν μιλούν, όπως η γλυκιά αδελφή των *Δώδεκα Κύκνων*, συντροφεύουν πριγκίπισσες που πεθαίνουν παροδικά, σαν την όμορφη Χιονάτη, ή άλλες που λατρεύτηκαν γιατί κατόρθωσαν να παραμείνουν αιωνίως... κοιμισμένες. Παρά την άποψη που θεωρεί τον πρίγκιπα μια συμβολική ενσάρκωση του ήλιου που ξυπνά την κοιμισμένη κοπέλα/ παγωμένη γη από μια μακριά περίοδο ύπνου/ σκοταδιού και κρύου, η κοινωνική ανάγνωση της *Ωραίας Κοιμωμένης* βλέπει μια γυναίκα που κερδίζει μια αξιοζήλευτη θέση στον αστερισμό των παραμυθικών ηρωίδων και στην καρδιά του πρίγκιπα εξαιτίας ενός ύπνου εκατό ολόκληρων χρόνων. Παρομοίως, άλλες όμορφες βασιλοπούλες αγαπήθηκαν στο διάστημα που, ακίνητες και άλαλες σαν νεκρές, ενσάρκωσαν το ιδανικό της τέλειας γυναίκας: παθητική και αμίλητη στο διηνεκές της αιωνιότητας.

Όπως η ομορφιά έτσι και η γυναικεία παθητικότητα ως αρετή φτάνει στο επικινδυνότερο σημείο της όταν το παραμύθι απαιτήσει από τη γυναίκα να υπομείνει αδιαμαρτύρητα και με καρτερικότητα αληθινά βασανιστήρια, πραγματικό θύμα στα χέρια άλλων, με μόνο όπλο αλμυρούς ποταμούς βωβών δακρύων. Όλες αυτές οι περιπτώσεις των «οικιακών μαρτύρων» κρίνονται άξιες της ανώτατης ανταμοιβής που χορηγείται με την πάγια μορφή ενός «καλού» γάμου. Τι κι αν η Σταχτοπούτα ζει κάτω από καθεστώς δουλείας, η Χιονάτη δέχεται συνεχείς απόπειρες δολοφονίας και αθώες βασιλοπούλες στερούνται τα παιδιά τους και γνωρίζουν την πυρά; Όλες υπομένουν και γι' αυτό ανταμείβονται με την ίδια παραμυθική εκδοχή της γυναικείας καταξίωσης, διαμορφώνοντας συγχρόνως μια νέα, πιο επικίνδυνη, ισοδυναμία: *όμορφη + θύμα = καλός γάμος* (Lieberman, 1986, σελ. 193-195).

Παρ' όλα αυτά, όμως, μερικές φορές κάποια γυναικεία πρόσωπα παρουσιάζονται περισσότερο δραστήρια, όπως η Γκρέτελ ή το κορίτσι στους *Δώδεκα Κύκνους*. Και στις δύο περιπτώσεις όμως θα μπορούσαν να διατυπωθούν ενστάσεις αναφορικά με το

χαρακτηρισμό δραστήριες/ενεργητικές: Η Γκρέτελ αναλαμβάνει πρωτοβουλίες μόνο όταν έχει ήδη εξουδετερωθεί ο αδελφός της μέσω του εγκλεισμού του στο κλουβί της μάγισσας, ενώ μέχρι τότε αυτός είχε την κύρια ευθύνη της δράσης (δες βοτσαλάκια) αλλά και της συνεχούς παρηγόρησής της. Από την άλλη, και η αφοσιωμένη αδελφή των *Κύκνων*, ενώ δείχνει μια φοβερή αυταπάρανηση στο θέμα της σωτηρίας των αδελφών της, απέχει πολύ από το να παρουσιάσει ένα συνεπές δυναμικό προφίλ, γι' αυτό και συχνά, ιδιαίτερα αναφορικά με τα γεγονότα που σχετίζονται με το γάμο της και την αρπαγή των παιδιών της, κατακυκλά σε καταστάσεις απόλυτης, σχεδόν εγκληματικής, αδράνειας. Η παθητικότητα που επιδεικνύει στον έγγαμο βίο της φαίνεται να αισθητοποιείται μεταφορικά στην ηθελημένη της αφασία, την έλλειψη δηλαδή ομιλίας, που την κάνει να δέχεται με την ίδια βουβή καρτερικότητα τη θανατική καταδίκη και τον έρωτα του πρίγκιπα.

Είναι λοιπόν πολύ πιθανό η παθητικότητα να χρησιμοποιείται από τη φαλλοκρατική ηθική ως μέσον εξασφάλισης της γυναικείας παρθενίας και συζυγικής πίστης, με σκοπό τη διασφάλιση της πατρότητας των παιδιών. Παρόλο που η ανοικτή διαπραγμάτευση παρόμοιων θεμάτων μάλλον θεωρείται ταμπού στο παραμύθι, προσεκτικότερες αναγνώσεις μπορούν να τα εντοπίσουν πίσω από συνηθισμένα μυθοπλαστικά γεγονότα. Γιατί τι άλλο είναι ο εγκλεισμός της κοπέλας σε απροσπέλαστους πύργους παρά μια προσπάθεια σεξουαλικής καταπίεσης της ανύπαντρης κόρης; Και μήπως ο πρίγκιπας των *Χιλιών και Μιας Νύχτας* δεν σκοτώνει κάθε πρωί τη σύζυγό του εξαιτίας μιας παθολογικής υστερίας να εκμηδενίσει οριστικά την πιθανότητα απιστίας της; Ή μήπως ακόμη η ιστορία του Κουανοπώγωνα δεν μπορεί να θεωρηθεί ως ποιητική μεταγραφή της δέσμωσης για συζυγική αγνότητα κατά την απουσία του συζύγου; Το δωμάτιο του αίματος –ας θυμηθούμε το *Blood Chamber* της Angela Carter–, το γεμάτο τεμάχια γυναικείου σώματος –γιατί όχι υπαινικτική αναφορά στη γυ-

ναικεία μήτρα– είναι ένδειξη ότι το παραμύθι αποτελεί μια σημείωση όχι πάνω στη γυναικεία περιέργεια αλλά στην απιστία της συζύγου (Paul, 1998, σελ. 29-31).

Αξιοσημείωτη ακόμη είναι και η περίπτωση των ιστοριών όπου ενυπάρχει το γνωστό μοτίβο της μεταμφίεσης της ηρωίδας σε άνδρα, μια αλλαγή που χαρίζει τη δυνατότητα στα δυναμικά κορίτσια να διακριθούν σε έναν ανδροκρατούμενο χώρο, πριν αποκαλυφθεί η αληθινή τους ταυτότητα. Η σημαντικότητα του στοιχείου της μεταμφίεσης, ακόμη και όταν αφορά άνδρα (π.χ. την εκτός νόμου παρέα του Ρομπέν των Δασών), αποτελεί ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο που δρα απελευθερωτικά για το άτομο. Καθώς εκείνο απεκδύεται ένα καταπιεστικό, συμβατικό κοινωνικό προφίλ και ενδύεται τον πραγματικό του εαυτό, προδιαγράφει τη δική του, αληθινή πορεία (Nagy, 1980). Το στοιχείο –γνωστό και από την ταινία της Μουλάν, όπου οι παραδοσιακές δομές της Κίνας αμφισβητούνται έμπρακτα από μια μικρή που, ντυμένη άνδρας, σώζει τον αυτοκράτορα και τη χώρα– απέχει πολύ από το να θεωρηθεί ως αποκατάσταση της γυναικείας προσωπικότητας. Ακόμη και στην περίπτωση που η μεταμφιεσμένη κοπέλα επιτύχει τους μεγαλύτερους άθλους, η κατάληξη είναι πάντα η ίδια: ένας «καλός» γάμος και μετά... σιωπή. Ότι κι αν κατόρθωσε η ηρωίδα πριν παντρευτεί παραγράφεται κάτω από την ισοπεδωτική επιρροή ενός γάμου που έχει τη δύναμη να μεταμορφώσει το ελεύθερο κορίτσι σε μια πλήρως συμβιβασμένη γυναίκα. Γιατί, όπως συμβαίνει ακόμη και στα εφηβικά μυθιστορήματα, ο γάμος λειτουργεί ως περιοριστικός κομφορμιστικός μηχανισμός που σηματοδοτεί το τέλος της γυναικείας ανεξαρτησίας, καθώς επιτυγχάνει την πλήρη συμμόρφωση της νέας γυναίκας με τις επιταγές του φαλλοκρατικού αξιακού συστήματος (Trites, 1997, σελ. 14).

Μήπως τελικά δεν υπάρχουν πραγματικά δραστήριες γυναίκες στον κόσμο των παραμυθιών; Κι όμως, οι αναίτια κακές, οι

σκληρόκαρδες μάγισσες, οι αιμοβόρες γριές και τα πρόσωπα της μητρικής σειράς (Αναγνωστοπούλου, 1996), οι ζηλότυπες μητρίες, οι κακεντρεχείς θείες και οι σκληρόκαρδες πεθερές –αλήθεια, μήπως διαφαίνεται κάποια προκατάληψη εναντίον των μεγαλύτερων γυναικών (Κανατσούλη, 1990);– αποτελούν τα μόνα γυναικεία πρόσωπα που επιθυμούν, διεκδικούν, αναλαμβάνουν να χτίσουν οι ίδιες τη μοίρα τους. Από δω και πέρα η πορεία φαντάζει προδιαγεγραμμένη: η ταύτιση του κοριτσίστικου κοινού με τις όμορφες, γλυκές νεαρές της ιστορίας είναι μάλλον αναπόφευκτη. Τα κορίτσια-αναγνώστριες διδάσκονται με τρόπο έμμεσο και επικίνδυνο από τη μια να είναι καχύποπτες απέναντι σε κάθε λιγότερο προικισμένο άτομο και από την άλλη να είναι παθητικές και υπομονετικές, περιμένοντας να τύχουν της επιλογής κάποιου άνδρα (Lieberman, 1986, σελ. 188-190).

Φυσικά, υπάρχει και η ηπιότερη άποψη που υποστηρίζει ότι τα παραμύθια δεν διακρίνουν ανδρικά και γυναικεία πρότυπα συμπεριφοράς με τον τρόπο που άλλα ρεαλιστικά κείμενα το επιχειρούν. Σε αυτά, όλα τα πρόσωπα μεταγράφουν συμβολικά μια πορεία ψυχής, στην οποία το φύλο δεν έχει καμία σημασία. Οι όροι «άνδρας» και «γυναίκα» χρησιμοποιούνται μόνο συμβατικά σε ρόλο διαφορετικών ψυχικών χαρακτηριστικών που ενυπάρχουν σε κάθε άνθρωπο και ζητούν να βρουν το δικό τους τρόπο έκφρασης. *«Ακόμη και όταν ένα κορίτσι παρουσιάζεται να στρέφεται εντός του και να αγωνίζεται να γίνει ο εαυτός του κι ένα αγόρι να πολεμά με τους κινδύνους του κόσμου, μαζί και οι δύο συμβολίζουν τους δύο τρόπους με τους οποίους κάποιος θα κερδίσει τον εαυτό του: μαθαίνοντας να καταλαβαίνει και να ορίζει τόσο τον εσωτερικό του όσο και τον εξωτερικό κόσμο»* (Bettelheim, 1978, σελ. 226).

Όμως, παρά την αισιόδοξη ψυχαναλυτική εκτίμηση, τα παραμύθια μάλλον ασκούν μια μορφή ιδεολογικής πίεσης στο θέμα των έμφυλων ταυτοτήτων, κομβικό σημείο της οποίας αποδεικνύεται η κατ' επανάληψη διατύπωση κοινωνικών προκαταλήψε-

ων μέσα από σταθερά επαναλαμβανόμενα μοτίβα (π.χ. ήρωας σώζει βασιλοπούλα) σε έναν πραγματικά μεγάλο αριθμό ιστοριών. Όπως και άλλα είδη παιδικής λογοτεχνίας, τα παραμύθια φαίνεται να έχουν έναν *ενδημικώς έμφυλο* (endemically gendered) (Stephens, 1996) χαρακτήρα, την παρουσία του οποίου τείνει σταδιακά να αναγνωρίσει και ο αναγνώστης τους. Κι είναι αυτός ο έμφυλος χαρακτήρας τους που από τη μια αποτελεί σημαντικό παράγοντα διαμόρφωσης των προσδοκιών του αναγνώστη, ενώ από την άλλη λειτουργεί ως πολύτιμο ερμηνευτικό εργαλείο, κυρίως αναφορικά με την κάλυψη των «σημαντικών», κατά Iser, κενών (gaps). Έτσι, κανένας αναγνώστης δεν αναμένει ποτέ ότι θα συναντήσει σε ένα παραμύθι δυναμικούς γυναικείους χαρακτήρες, εκτός κι αν πρόκειται για πρόσωπα μισητά και επιβλαβή. Όταν πάλι πληροφορηθεί την εξαιρετική ασχμία μιας γυναίκας, εφαρμόζοντας έναν κανόνα που φαίνεται να μην έχει εξαιρέσεις, θα αντιληφθεί αμέσως ότι πρόκειται για την κακή της ιστορίας. Ακόμη, τα έμφυλα γνωστικά σχήματα των λογοτεχνικών ειδών θέτουν στον αναγνώστη το πλαίσιο για να κατανοήσει τη δράση των ηρώων και να προβεί σε αξιολογικές κρίσεις. Κάτω από την πίεση των σεξιστικών ιδεολογημάτων ταυτόσημη συμπεριφορά μεταφράζεται και αξιολογείται διαφορετικά για τα δύο φύλα: Για το ίδιο πράγμα το κορίτσι θα χαρακτηριστεί αυταρχικό και καταπιεστικό, ενώ το αγόρι θα εισπράξει το θετικό σχόλιο του ατόμου με ηγετικές ικανότητες (Stephens, 1996).

Φαίνεται λοιπόν ότι αναφορικά με τα ζητήματα έμφυλων ταυτοτήτων τα έμμεσα, διαφανή και ως εκ τούτου διαφεύγοντα της προσοχής ιδεολογικά μηνύματα αποδεικνύονται καθοριστικά στη μετάδοση και των σεξιστικών ιδεολογημάτων. Είτε ως απουσία γυναικείων πρωταγωνιστικών χαρακτήρων είτε ως εγκλωβισμός των ηρώων και των δύο φύλων σε στερεοτυπικούς ρόλους, ακόμη και τα φαινομενικώς αθώτερα παραμύθια επικοινωνούν μηνύματα αναφορικά με τις έμφυλες ταυτότητες. Το παραμύθι,

ως είδος που γεννήθηκε στο παρελθόν, εκφράζει μια συντηρητικότερη άποψη για τη ζωή, ενέχοντας πλήθος σεξιστικών στοιχείων, που, καλύπτοντας μέσω των αλληπάλληλων επαναδιηγήσεων μια απόσταση αιώνων, φτάνει μέχρι τις μέρες μας επηρεάζοντας, μάλλον αναπόφευκτα, τις απόψεις των αναγνωστών του.

Το γεγονός ότι οι επαναδιηγήσεις διαφορετικών ειδών (π.χ. παραμύθια, μύθοι, θεατρικά έργα) καταλαμβάνουν ένα τεράστιο ποσοστό στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας οφείλεται και σε ιδεολογικούς λόγους. Παρόμοια κείμενα κατορθώνουν να μεταδώσουν, μαζί με την πολιτιστική κληρονομιά ενός λαού, και τις θεμελιώδεις ιδεολογικές αρχές που υπόκεινται σε ένα είδος συντηρητικής *μετα-αφήγησης* (metanarrative) – «δηλαδή έμμεσες και συνήθως αόρατες ιδεολογίες, συστήματα και προκαταλήψεις που έχοντας γενική ισχύ σε μια κοινωνία διατάσσουν τη γνώση και την εμπειρία» (Stephens & McCallum, 1998, σελ. 3). Με άλλα λόγια, οι μετα-αφηγήσεις ως γενικευτικό αφηγηματικό σχήμα λειτουργούν διπτώς, καθώς από τη μια προσφέρουν τη δομή για την κάθε επαναδιήγηση και από την άλλη παρέχουν τα κριτήρια για κατανόηση και αποδοχή αυτής της δομικής κατασκευής. Γι' αυτόν το λόγο οι ιδέες που εκφράζονται για την κοινωνία φαντάζουν αυταπόδεικτες και με απόλυτη αξία (Stephens & McCallum, 1998, σελ. 6).

Με αυτό τον τρόπο το ιδεολογικό στίγμα μιας επαναδιήγησης διαμορφώνεται κάτω από την τριπλή επιρροή: α) μιας πρώτης μήτρας ιστορίας που στην περίπτωση των παραμυθιών δεν ανάγεται σε καμία πρώτη αφήγηση (όπως αντίθετα συμβαίνει με τα σαιξπηρικά έργα), β) της/των μετα-αφήγησης/μετα-αφηγήσεων που εκφράζουν τις κοινωνικές και άλλες αξίες οι οποίες αντιστοιχούν στο χώρο και τον τόπο των προηγούμενων μεταδιηγήσεων και αποτελούν το εκ των άνω επιβαλλόμενο πλαίσιο, και γ) τη συγκεκριμένη αφηγηματική διατύπωση που, ανάλογα με το ύφος που θα χρησιμοποιήσει, θα προσπαθήσει να συμφωνήσει ή να διαφωνήσει με τα ήδη υπάρχοντα αναδεικνύοντας το συμβατικό

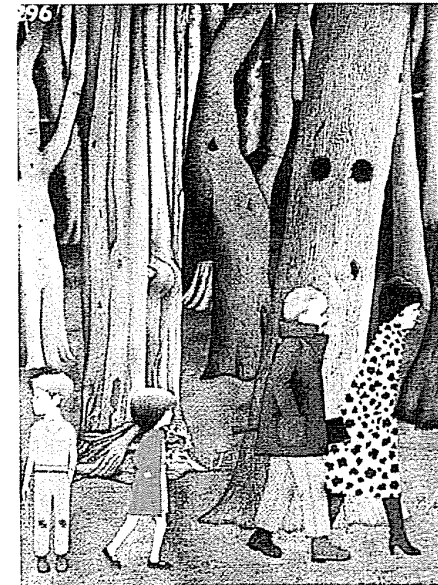
χαρακτήρα όλων όσων μια επιπόλαιη ματιά αφήνει να φαντάζουν φυσικά και αναμφισβήτητα (Stephens & McCallum, 1998).

Για ιστορίες που αποτελούν επαναδιηγήσεις παλιών κειμένων η ιδεολογική τους ταυτότητα διαμορφώνεται κάτω από τη διαλογική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στη συγκεκριμένη επαναδιήγηση και τα ήδη υπάρχοντα σχήματα που, στις μέρες μας, φαίνονται να μπολιάζονται με ένα είδος «δυτικής μεταθικής» (western metaethics). Όταν όμως καινούργιες μετα-αφηγήσεις, π.χ. φεμινιστική μετα-αφήγηση, προστίθενται στις ήδη υπάρχουσες, το γεγονός ότι είναι αδύνατο να συμβαδίσουν ιδεολογικά με τις παλαιότερες πυροδοτεί μια εκρηκτική κατάσταση που καταλήγει σε μια δυναμική πολεμικής ανάμεσα στο παλιό και το νέο, για την οποία κανείς δεν γνωρίζει εκ των προτέρων πού θα καταλήξει (Stephens & McCallum, 1998).

Και όλα αυτά φαίνονται να ισχύουν όχι μόνο αναφορικά με το λεκτικό κείμενο, αλλά και με την εικονογράφηση, καθώς η επαναδιήγηση της ίδιας ιστορίας ενδέχεται να υποστεί σοβαρές ιδεολογικές μετατοπίσεις με αποκλειστική ευθύνη του εικονογράφου. Παρακολουθώντας το ίδιο παραμύθι σε μια πορεία διαμέσου των αιώνων καθίσταται σαφές πως, ακόμη και σε επίπεδο εικόνων, οι διαφορετικές αναγνώσεις των εικονογράφων γεννούν ιστορίες με διαφορετικό ιδεολογικό στίγμα. Πότε συνειδητά και πότε ασυνείδητα οι επαναδιηγήσεις των παλιών παραμυθιών ως λόγος και εικόνα αμφισβήτησαν ιδεολογικές επιλογές του παρελθόντος δίνοντας τη δυνατότητα σε νέες οπτικές να συνυπάρξουν με τις ήδη επικρατούσες σε ένα λογοτεχνικό είδος που έχει χαρακτηριστεί ως «πολιτισμικό βαρόμετρο» (Paul, 1998, σελ. 23).

Έτσι, προοδευτικότερες απόψεις βρήκαν θέση δίπλα σε σύγχρονα σεξιστικά στιγμιότυπα, όπως για παράδειγμα η έμμεση, κατά Browne, εικονογραφική ενοχοποίηση της μητριαίας αναφορικά με την αιτία της φτώχειας στο σπίτι του δύστυχου πατέρα του Χανς και της Γκρέτελ. Στη σκηνή της πορείας προς το δάσος, λίγο πριν

από την εγκατάλειψη των παιδιών, η σύζυγος με γούνινο παλτό και καπέλο, τσιγάρο και ψηλότάκουνα παπούτσια εν μέσω των υπόλοιπων ρακένδυτων μελών της οικογένειάς της αποτελεί την εικονογραφική συμμόρφωση με το σεξιστικό στερεότυπο της σπάταλης, υπερφίαλης γυναίκας που εγωιστικά επιλέγει τις επιταγές της μόδας αντί των αρχών του δικαίου και της ανθρωπιάς (δες εικ. 1).



Εικόνα 1

Και φυσικά δεν είναι η μόνη περίπτωση όπου το σεξιστικό σχόλιο μεταφέρεται με όχημα την οπτική τροπικότητα. Από τη στιγμή που το παιδικό βιβλίο δεν είναι μόνο κείμενο, η συχνότητα των γυναικείων χαρακτήρων στην εικόνα, η στάση απεικόνισής τους, η θέση τους και κυρίως τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους οπτικοποιούν τις αντιλήψεις του εικονογράφου και της κοινωνίας για τη γυναίκα. Ας θυμηθούμε τη Σταχτοπούτα-Μπάρμπι των σύγχρονων εκδόσεων, που παραπέμπει απευθείας στην εικόνα της σαχλής ξανθιάς, ή οπτικά κλισέ όπως οι πάντοτε ψηλότεροι άνδρες που αναγκάζουν το γυναικείο βλέμμα να σηκώνεται για να τους κοιτάξει – μια εικονιστική εμμονή που μεταφράζεται όχι μόνο ως φυσική αλλά και ως πνευματική οικονομική και κοινωνική υπεροχή.

Απομένει στον αναγνώστη-παρατηρητή του βιβλίου να ερμηνεύσει, αλλά και κάποιες φορές, κυριολεκτικά, να δει όλα τα στοιχεία της εικόνας. Γιατί ενίοτε ορισμένες «αόρατες» λεπτομέ-

ρειες κάνουν τη διαφορά. Σαν τον πύργο σε σχήμα φαλλού, που ενσωματωμένος στο κάστρο του εξωφύλλου της κατά Disney άποψης της μικρής γοργόνας (Trites, 1997, σελ. 139) κοσμεί τη σεξιστικότερη και αυτού ακόμη του πρωτοτύπου κινηματογραφική εκδοχή του δημοφιλούς παραμυθιού (Trites, 1991).

Άλλες φορές πάλι η εικόνα αναλαμβάνει τον αντίθετο ρόλο, της στηλίτευσης του σεξιστικού χαρακτήρα των κλασικών παραμυθιών. Στην *Ιστορία της Λιλής που Είχε Ίσκιο Αγοριού* (1985), η ομώνυμη πρωταγωνίστρια αγωνίζεται όχι να απαρνηθεί την κοριτσίστικη ταυτότητά της, αλλά «να προσδώσει στο βιολογικό της φύλο εκείνες τις ιδιότητες που αυτή νιώθει προσωπικά δικές της, να επαναπροσδιορίσει με άλλα λόγια, τη γυναικεία ταυτότητά της» (Οικονομίδου, 2000, σελ. 128). Μην αντέχοντας το γνωστό στερεοτυπικό προφίλ του φρόνιμου, φιλάρεσκου κοριτσιού, η Λιλή παρουσιάζεται σε μια από τις εικόνες του βιβλίου να σκάβει ένα λάκκο στη βάση ενός μνημείου αφιερωμένου στον Perrault. Πιθανότατα με αυτό τον τρόπο εκφράζει την έμπρακτη αντίθεση της στη συμβολή των παραμυθιών στη δημιουργία ενός ασφυκτικού μοντέλου γυναικείας συμπεριφοράς.

Καθώς η ιδανική γυναίκα των παραμυθιών αρχίζει να γίνεται αντικείμενο μιας κλιμακούμενης κριτικής, καταγράφονται ιδεολογικές μετακινήσεις στον τρόπο απόδοσης της γυναικείας ταυτότητας. Αρχικά, προσπάθειες κατεβλήθησαν ώστε να κυκλοφορήσουν συλλογές επιλεγμένων παλιών παραμυθιών στα οποία οι πρωταγωνίστριες θα παρουσίαζαν ένα δυναμικότερο προφίλ. Έγινε φανερό τότε η μεγάλη δυσκολία των συλλογών να ανακαλύψουν δραστήριες γυναίκες σε ρόλο παραμυθικών ηρωίδων. Η Barchers ομολογεί στην εισαγωγή του *Wise Women* ότι χρειάστηκε να ψάξει ανάμεσα σε τέσσερις χιλιάδες ιστορίες για να βρει μόλις καμιά εκατοστή με γυναικεία πρόσωπα έξυπνα, δραστήρια ή γενναία. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις, ακόμη και στοιχεία περικειμένου επιστρατεύτηκαν προκειμένου να αναδεί-

ξουν εναργέστερα τη γυναικεία υπεροχή. Στη συλλογή *Smart Girls* (Leeson, 1993) η αλλαγή των τίτλων σε αποκλειστικά γυναικεία ονόματα στόχευε στην ανάδειξη της αξίας της γυναίκας στο παραμύθι, αλλά και γενικότερα.

Με την προσθήκη των ονομάτων δραστήριων γυναικών στον τίτλο του παραμυθιού αμφισβητήθηκε μια πάγια τακτική του που το ήθελε να μεροληπτεί πάντα υπέρ των παθητικών γυναικείων φιγούρων. Σε μια καταφανή επίδειξη μείωσης της δραστηρίας γυναίκας, το παραμύθι της *Χιονάτης και των Επτά Νάνων*, για παράδειγμα, επέτρεψε την αναρρίχηση των δευτέρων στον τίτλο, εξοστρακίζοντας προς χάριν τους τη μητριά, το μόνο σαφές δρων πρόσωπο της ιστορίας. Μάλιστα στη συγκεκριμένη περίπτωση η τακτική αποδείχθηκε ιδιαίτερα ατυχής, γιατί δεν έδωσε τη δυνατότητα να διαφανεί εξαρχής η πεμπτουσία του παραμυθιού, που έγκειται στη συγκρουσιακή δυναμική των κεντρικών γυναικείων προσώπων. Καθώς οι δύο γυναίκες ορίζονται με βάση μια μεταξύ τους πανίσχυρη αντιθετική σχέση που αντιδιαστέλλει τη μία από την άλλη, μάνα-κόρη, νεότερη-μεγαλύτερη, ανοιχτόχρωμη-σκουρόχρωμη, καλή-κακή, παθητική-δυναμική, άγγελος-μάγισσα, η ιστορία θεμελιώνεται πάνω στην ολέθρια συνάντησή τους. Τόσο διαφορετικές μεταξύ τους αλλά και τόσο όμοιες, καθώς και οι δύο παραμένουν «κλειδωμένες» στην ίδια μοίρα που μεταγράφεται ποιητικά ως φυσικός εγκλεισμός στα γυάλινα αντικείμενα που καθόρισαν τη ζωή τους: η μία ακινητοποιημένη στο φέρετρο, η άλλη εγκλωβισμένη μέσα στη κορνίζα του καθρέφτη της (Gilbert & Gubar, 1986, σελ. 201).

Η διαφωνία του εικονογράφου με το πρότυπο της παθητικής γυναίκας ενδέχεται να εκφραστεί στις επαναδιηγήσεις των κλασικών παραμυθιών και μέσω της εικονιστικής ανάδειξης των δυναμικών γυναικών, ακόμη κι αν αυτές αποτελούν τις συνήθεις αντιηρωίδες των ιστοριών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η αναφερόμενη από τον Nodelman (1996) κατά Hyman εικονογραφική εκδοχή της



Χιονάτης. Σε αυτήν η εικονογράφος εγκαταλείπει την προβολή της παθητικής γυναικείας φιγούρας και κλίνει υπέρ μιας θετικότερης αντιμετώπισης της μητριάς. Καθώς η Hyman δεν ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για την πιστή παρακολούθηση των γεγονότων –αν και καλύπτει όλες τις σημαντικές σκηνές του παραμυθιού–, αποδίδει μεγαλύτερη έμφαση στην αποτύπωση των ψυχολογικών πορτρέτων των ηρώων και στη δύναμη των βιωμένων συναισθημάτων τους. Χωρίς προφανώς να συμφωνεί με τις πράξεις της μητριάς, ούτε να δικαιώνει τις εγωιστικές επιλογές της, η εικονογράφος κατορθώνει να καταστήσει εμφανή τη ριζική διαφωνία της με την τυπική ιδεολογική θέση του κλασικού παραμυθιού, που θέλει τις γυναίκες παθητικές και αδρανείς, που ανταμείβει όσες σιωπούν και καθαρίζουν, και κατατάσσει τις δυναμικές γυναικείες παρουσίες μόνο ανάμεσα στις τάξεις των κακών και των κατακρίτων. Η αριθμητική υπεροχή της μητριάς στην εικονογράφηση αποτυπώνει απτά την κεφαλαιώδη σημασία που έχει η συγκεκριμένη ηρωίδα για την εξέλιξη του δράματος και φανερώνει από τη μια το ενδιαφέρον της Hyman για όσους βιώνουν έντονες ψυχολογικές εντάσεις κι από την άλλη διατρανώνει την αντίθεσή της στην παραδοσιακή προτίμηση για παθητικές, άχρωμες γυναίκες.

Μάλιστα αυτή δεν είναι η μοναδική φορά που η Hyman εκφράζει έμπρακτα τη διαφωνία της με το αρνητικό στερεότυπο των θεωρούμενων κακών γυναικών. Και στο παραμύθι της *Ραπουνζέλ*, η κακή μάγισσα παρουσιάζεται ως ηλικιωμένη, μάλλον σοφή, γυναίκα που σώζει τη μικρή από την εγκατάλειψη μιας επιπόλαιης έφηβης μητέρας. Έτσι, αντί για το πορτρέτο μιας αναίτια σκληρόκαρδης μάγισσας, η εικονογράφος φιλοτεχνεί το προφίλ μιας υπερπροστατευτικής γιαγιάς, που όμως τελικά δεν κατορθώνει να αποφύγει τις ακραίες εκδηλώσεις προφύλαξης.

Η αλλαγή στη γυναικεία ταυτότητα, ακόμη και στον ιδιαίτερα εχθρικό χώρο των κλασικών παραμυθιών, επηρεάστηκε σημαντικά και από το φεμινισμό, μια κίνηση που θεωρήθηκε ότι ση-

μάδεψε όσο καμία άλλη το χώρο της παιδικής λογοτεχνίας (Trites, 1997, σελ. ix), αν και εκφράστηκε όχι ως ενιαία γραμμή αλλά με μια σειρά διαφοροποιημένων προσεγγίσεων (Οικονομίδου, 1996). Στα καινούργια βιβλία το ιδανικό της όμορφης παθητικής φιγούρας όχι μόνο αμφισβητήθηκε διακριτικά, αλλά, σε κάποιες περιπτώσεις, γνώρισε την πλήρη ανατροπή του, ακολουθώντας μια διαδρομή αντίθετη από εκείνη του παραδοσιακού παραμυθιού. Ενώ στο δεύτερο η γυναίκα τείνει να καταστεί μια Ωραία Κοιμωμένη χάνοντας κάθε έννοια ενεργητικότητας, το ανατρεπτικό ιδεολογικό σχήμα ακολουθεί μια αντίρροπη μετακίνηση από τη σιωπή στην ομιλία και από την αδράνεια στη δράση. Με αυτό τον τρόπο οι αναγνώστες-θεατές των εικονογραφημένων παραμυθιών τίθενται αντιμέτωποι με την επανεξέταση ζητημάτων που μέχρι τότε προβάλλονταν ως οι πιο βαθιές κοινωνικές βεβαιότητες. Ο πίνακας του Magritte με τον εύγλωττο τίτλο *Συλλογική Επινόηση* (1934) θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το εικαστικό ανάλογο των πάσης φύσεως ανατροπών των μυθοπλαστικών κατασκευασμάτων. Μια αντεστραμμένη σύλληψη γοργόνας, κορμός και κεφάλι ψαριού και άκρα γυναίκας, που κείτεται σε ένα ανοίκειο περιβάλλον, θέτει υπό αμφισβήτηση τη συνήθη εικόνα μιας φαντασιακής συλλογικής σύμβασης, αφού φέρνει αντιμέτωπο το θεατή με την αυθαιρεσία της κοινής νόρμας κάθε φορά που εκείνη επιβάλλει κανόνες και τους υπερασπίζεται επαναλαμβάνοντάς τους.

Εκδήλωση συλλογικής επινόησης αποτελεί και ο έμφυλος χαρακτήρας των λογοτεχνικών ειδών που, σύμφωνα με την άποψη του Stephens (1996), δεν είναι μόνο αποτέλεσμα της *ιστορίας* (story) αλλά και του *αφηγηματικού λόγου* (narrative discourse). Στην πρώτη περίπτωση η έμφυλη διάσταση σχετίζεται με το περιεχόμενο, την πλοκή, με το τι λέγεται. Στη δεύτερη οφείλεται αποκλειστικά στο πώς λέγονται τα πράγματα και εδραιώνεται μέσω αφηγηματικών τεχνικών, όπως η διακειμενικότητα ή η εστί-

αση. Για το λόγο αυτό, όπως διατείνεται ο ίδιος ερευνητής (Stephens, 1996), καθίσταται ιδιαίτερα σημαντικό για τον αναγνώστη και το μελετητή της παιδικής λογοτεχνίας να αντιληφθεί με ποιον τρόπο η έμφυλη διάσταση εγγράφεται μέσα στα διάφορα είδη εξετάζοντας, παράλληλα με το περιεχόμενο, και τους αφηγηματικούς τρόπους που υιοθετούνται.

Μάλιστα στην καθοριστική συμβολή του αφηγηματικού λόγου και όχι τόσο κάποιων στοιχείων του περιεχομένου αποδίδει ο Stephens την επιτυχή ανατροπή στη στερεοτυπική εικόνα της μάγισσας, έτσι όπως συντελείται σε επίπεδο κειμένου στο βιβλίο του Allan Ahlberg *Ten in a Bed*. Ένα πρώτο στοιχείο φαίνεται να είναι η χρήση μιας αντισυμβατικής οπτικής μέσω της οποίας παρουσιάζεται και εξωτερικά η μάγισσα. Αυτή επιτρέπει τόσο την απόδοση χαρακτηρισμών όπως «πολύ όμορφη» όσο και περιγραφές του τύπου: «είχε ένα ωραίο μαύρο φόρεμα και καπέλο και όμορφα μαύρα μαλλιά και μαύρα νύχια και μια πολύ ωραία κρεατοελιά στην άκρη της μύτης της». Επιπλέον, ο γόνιμος ιδεολογικός διάλογος ανάμεσα σε γνωστά παραμυθικά μοτίβα διανθίζεται έντονα από πλούσιες διακειμενικές αναφορές και κορυφώνεται με μεταμυθοπλαστικές τεχνικές, στις οποίες η μάγισσα αποτελεί συγχρόνως αποδέκτη της ιστορίας, ήρωα και συνδημιουργό της. Η αντισυμβατικότητα σε επίπεδο αφηγηματικού λόγου, που ανατρέπει καθιερωμένες λογοτεχνικές νόρμες, δυσχεραίνει και τη συμμόρφωση της φιγούρας της μάγισσας με τα ήδη διαμορφωμένα γνωστικά σχήματα του παραμυθιού. Αποτέλεσμα, μια γενικότερη αμφισβήτηση που συμπαρασύρει στο διάβα της και ζητήματα έμφυλων ταυτοτήτων. Μετά από τέτοια ανατροπή σε επίπεδο αφηγηματικού λόγου η καταξίωση μιας δυναμικής γυναίκας σε ένα είδος που ποτέ δεν θα ανεχόταν κάτι τέτοιο έρχεται με τη μυθοπλαστική κατάληξη που θέλει τη μάγισσα να παντρεύεται το βασιλόπουλο. Και τώρα πλέον κάτι τέτοιο φαντάζει λιγότερο περίεργο και περισσότερο αποδεκτό.

Με το πέρασμα των αιώνων, και όσο περισσότερο πλησιάζουμε στις μέρες μας, παρατηρούμε ότι τα παραμύθια, ακόμη και στην εκδοχή του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου για μικρά παιδιά, έχουν υποστεί μια πλειάδα μεταλλαγών που επιφέρουν παράλληλες μεταλλάξεις στο ιδεολογικό τους στίγμα. Αναφορικά με το ζήτημα των έμφυλων ταυτοτήτων, μια σειρά μετασηματιστικών μηχανισμών, τόσο σε επίπεδο περιεχομένου όσο και αφηγηματικού λόγου, δημιουργεί αλλαγές στις γυναικείες ταυτότητες, αμφισβητώντας και ανατρέποντας σημαντικές παραδοσιακές θέσεις του είδους. Άλλοτε με ομιλούντα ονόματα νέας κοπής –π.χ. η Petronella (William, 1973) που μαζί με το όνομα του τρίτου γιου παίρνει και τις ιδιότητες του χαρακτήρα του– ή τη διακωμώδηση των συμβόλων του κλασικού παραμυθιού –π.χ. το γυάλινο γοβάκι γίνεται παπούτσι περιπάτου μεγάλου μεγέθους (Cinder Edna της Ellen Jackson)– και άλλοτε με ευθείες λεκτικές επιθέσεις –π.χ. η αντίδραση της Κοκκίνοσκουφίτσας στην εμφάνιση του κυνηγού, που του δηλώνει ευθέως ότι μια γυναίκα και ένας λύκος μπορούν να λύσουν τις μεταξύ τους διαφορές χωρίς την παρέμβαση ενός άνδρα (Γκάρνερ, 1995)– ή αφηγηματικές τεχνικές, όπως η διακειμενικότητα (Κανατσούλη, 2000· Οικονομίδου, 1997) και η αλλαγή του ετεροδιηγητικού αφηγητή σε ομοδιηγητικό, που «αναγκάζει» τις παθητικές γυναικείες φιγούρες να δημιουργούν ένα νέο δυναμικότερο προφίλ (Crew, 2002), στο σύγχρονο παραμύθι φαίνεται να έχουν συντελεστεί σοβαρές ιδεολογικές μετακινήσεις. Ανάμεσα στις συνήθεις τακτικές που πραγματώνουν την αλλαγή αναφορικά με τις έμφυλες ταυτότητες θα σημειώσουμε μόνο:

*Αντιστροφές ρόλων.* Όταν οι γυναίκες αναλαμβάνουν τους ρόλους των ανδρών και το αντίστροφο, διαφανείς ιδεολογικές επισημάνσεις καθίστανται αμέσως ορατές και ο αθεράπευτα σεξιστικός χαρακτήρας των κειμένων γίνεται αυτομάτως εμφανής. Ενταγμένα μέσα σε μια γενικότερη αναδιανομή των ρόλων, όπου

ακόμη και οι επικηρυγμένοι κακοί μεταμορφώνονται σε καλούς, ενώ οι μέχρι πρότινος καλοί αναλαμβάνουν τον άχαρο ρόλο του δημιουργού προβλημάτων (δες για παράδειγμα τα *Τρία Μικρά Λυκάκια* του Τριβιζά), τα παραδοσιακά γυναικεία πρόσωπα απεκδύονται τον παθητικό τους εαυτό και ενεργούν όπως ακριβώς θα έκαναν οι αντίστοιχοι άνδρες. Η Σταχτοπούτα γίνεται πλέον Σταχτοπούτος (δες *Prince Cinders* της Cole) και η Ραπουνζέλ δίνει τη θέση της στον πρίγκιπα Φραγκίσκο (δες *Η Πριγκίπισσα Σίφουνας των Cantin και Langlois*), που, φυλακισμένος στον πιο ψηλό πύργο του κάστρου, βρίσκει τη σωτηρία στο πρόσωπο μιας βασιλοπούλας που αγαπά το φαί, το ποτό και τον πόλεμο.

Στην ίδια λογική και το απολαυστικό *The Paper Bag Princess* (Muncsh, 1980). Το παραμύθι διηγείται την ιστορία μιας όμορφης πριγκίπισσας, της Ελίζαμπεθ, της οποίας ο επικείμενος γάμος με τον πρίγκιπα Ρόναλντ ματαιώνεται από την εισβολή ενός άγριου δράκου που κατακαίει με τη φλογισμένη ανάσα του τα ρούχα της και απάγει το δύστυχο πρίγκιπα. Έτσι, η άτυχη πριγκίπισσα φορώντας μια χαρτοσακούλα αναλαμβάνει τη σωτηρία του και κατορθώνει, με έξυπνες και όχι βίαιες ενέργειες, να εξουδετερώσει το δράκο και να απελευθερώσει τον αγαπημένο της. Όμως, προς μεγάλη απογοήτευσή της, εκείνος μόλις τη βλέπει να εισβάλλει στη φυλακή του, το μόνο που έχει να της επισημάνει είναι η απρέπεια στην... εμφάνισή της. Αυτή ακριβώς τη στιγμή η πριγκίπισσα αντιλαμβάνεται το σφάλμα που επρόκειτο να διαπράξει και ματαιώνει το γάμο.

Τόσο το παραμύθι της πριγκίπισσας με τη χαρτοσακούλα όσο και το σύνολο σχεδόν των σύγχρονων ιστοριών που κάνουν χρήση της τεχνικής της αμοιβαίας ανταλλαγής των ρόλων αναδεικνύουν τη γυναίκα, ενώ συγχρόνως αποφεύγουν επιμελώς να αναπαράγουν τις αδικίες της πατριαρχικής ηθικής. Στα συγκεκριμένα παραμύθια δεν επιχειρείται απλώς μια αλλαγή-θέσεων καταπιεστή-καταπιεσμένου, θύματος-θύτη, η οποία θα επανα-

λάμβανε και θα νομιμοποιούσε αυταρχικές ιδεολογικές δομές του παρελθόντος. Η πατροπαράδοτη βία δεν αποτελεί πλέον κοινωνικό ιδανικό, ούτε ο γάμος μια έκφραση κυριαρχίας μέσα στο μικρόκοσμο της οικογένειας όπου ο ένας επιβάλλει τη θέλησή του πάνω στον άλλο. Οι νέες ηρωίδες αναζητούν έναν ισότιμο σύντροφο, κι αν δεν τον βρουν, αρνούνται να υποκύψουν στον αβάσταχτο κομπορμισμό μιας συμβατικής συγκατοίκησης.

Όταν ξυπνά το κτήνος. Παράλληλα με όλες εκείνες τις γυναίκες που ενεργούν «σαν άνδρες», μια άλλη κατηγορία ηρωίδων δεν διστάζει να αποκαλύψει τις αρνητικές πλευρές της προσωπικότητάς τους και να δώσει λογοτεχνικούς χαρακτήρες με κοινωνικά απαράδεκτο προφίλ. Στο χώρο του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου κάτι τέτοιο συμβαίνει κυρίως με την ανάδειξη κοριτσιών σε ρόλους σκανταλιάρικων, ανυπάκουων μικρών υπάρξεων, που με τις αταξίες τους κατορθώνουν να δυναμιτίσουν την ευπρέπεια μιας καθιερωμένης παραμυθικής τάξης. Στο γνωστό *Η δεσποινίς ... Τρέξε, αν θέλεις να σωθείς* (Corentin, 1997), ο παραδοσιακά κακός λύκος σε θέση θύματος τρομοκρατείται από μια μακρινή μετουσίωση της γλυκιάς Κοκκινোসκουφίτσας, η οποία επιδεικνύει έναν απρόσμενο δυναμισμό, ολοκληρωτικά ασυμβίβαστο τόσο με τη γυναικεία ταυτότητά της όσο και με το γνωστό λογοτεχνικό της στερεότυπο. Η τακτική που θυμίζει την κατά Tanith Lee μεταγραφή της Κοκκινোসκουφίτσας ως Wolfland (φιλοξενείται στη συλλογή *Red as Blood*) δημιουργεί μια ιστορία ενταγμένη στα πλαίσια της γενικότερης φεμινιστικής τάσης που επιθυμεί να αναδείξει την «κτηνώδη» πλευρά της γυναικείας προσωπικότητας: ένα στοιχείο που ενώνει τη γυναίκα με τα φυσικά της ένστικτα (Zipes, 1986, σελ. 25).

Αμφισβήτηση των δίδυμων ισοδυναμιών *όμορφη = καλή, άσχημη = κακή*. Εξαιτίας της απόλυτης ισχύος της προκατάληψης που θέλει στο παραμυθικό σύμπαν η εξωτερική εμφάνιση να συμβαδίζει με τον ψυχικό κόσμο, η εξαίρεση της άσπλαχνης μη-

τριάς της Χιονάτης που, παρ' όλη τη δεδηλωμένη κακία της, τουλάχιστον στην αρχή, ήταν η πιο όμορφη γυναίκα του βασιλείου, ωθεί συχνά τους εικονογράφους να την απεικονίζουν ως δύσμορφη. Αλλοιώνοντας τα χαρακτηριστικά της με τη βοήθεια αποκρουστικών εκφράσεων ή αποδίδοντάς της φυσικά ελαττώματα που την κάνουν απωθητική, η εικόνα της μητριάς συνήθως αντιμάχεται την κειμενική διατύπωση που την κατατάσσει πρώτη ανάμεσα στις καλλονές της χώρας της. Το μοτίβο της *όμορφης-καλής* φαίνεται να είναι τόσο ισχυρό που ουσιαστικά γνωρίζει μία και μόνη εξαίρεση: εκείνη των καλών ξωτικών με γυναικεία ταυτότητα (π.χ. η νεράιδα-νονά της Σταχτοπούτας), όπου η ύπαρξη ή όχι κάλλους συνήθως δεν διευκρινίζεται, καθώς το φύλο αποτελεί «τεχνικό χαρακτηριστικό» (Lieberman, 1986, σελ. 196), κάτι αντίστοιχο με το φύλο των αγγέλων.

Αυτή όμως η διπλή, παντοδύναμη ισοδυναμία αμφισβητείται σαφώς σε ορισμένα νεωτερικά βιβλία, όπως το *Sleeping Ugly* της Yolen. Η εικόνα μιας πριγκίπισσας, της Miserella, που, ενώ εξωτερικά εμφανίζεται πολύ όμορφη, εσωτερικά είναι αποκρουστικά άσχημη, αντιπαραβάλλεται με την Jane, ένα κορίτσι με στραβή μύτη και δόντια και κοντά ανακατωμένα μαλλιά, που όμως έχει να επιδείξει έναν αξιολάτρευτο εσωτερικό κόσμο. Ο πρίγκιπας –και αυτό είναι προς τιμή του– διαλέγει τη δεύτερη.

*Εκσυγχρονισμός.* Καθώς το σκηνικό «εκμοντερνίζεται» και η παλιά ιστορία επανατοποθετείται σε άλλο χρόνο, η ιδεολογική ταυτότητα του νεότερου κειμένου υπόκειται σε θεμελιώδεις αλλαγές που αφορούν και στο θέμα των έμφυλων ταυτοτήτων. Όταν η Χιονάτη δεν εγκαταλείπεται πλέον για να πεθάνει στο παραδοσιακό δάσος αλλά στη ζούγκλα της μεγαλούπολης των αρχών του 20ού αιώνα, οι επτά νάνοι μετατρέπονται σε ισάριθμα μέλη ενός τζαζ συγκροτήματος, εκείνη σε τραγουδίστριά του και ο πρίγκιπας σε έναν απλό ρεπόρτερ της *New York Mirror* (*Snow White in New York* της Fiona French).

Σε μια άλλη πάλι εκδοχή σύγχρονης Χιονάτης (Νταλ, 2004), η ομώνυμη ηρωίδα, ενώ συνεχίζει να αντιμετωπίζει την κακία της μητριάς και να συγκατοικεί με τους επτά νάνους, εντούτοις αντιδρά αναλαμβάνοντας η ίδια την ευθύνη της ύπαρξής της και «χτίζοντας» μόνη της τη μοίρα της. Εκμεταλλεζόμενη την απροσδόκητη δύναμη του μαγικού καθρέφτη δεν αναλώνεται πλέον σε άσκοπους διαγωνισμούς ομορφιάς, αλλά προτιμά να τη χρησιμοποιήσει για να προβλέψει... τα αποτελέσματα του ιπποδρόμου. Με αυτό τον τρόπο φέρνει μεγάλες αλλαγές στην οικονομική της κατάσταση και βελτιώνει τη ζωή τη δική της και όσων αγαπά. Καθώς η παρωχημένη ηρωίδα μεταφέρεται στη σύγχρονη πραγματικότητα, βρίσκει την ευκαιρία να διαμορφώσει ένα νέο δυναμικό προφίλ. Παρ' όλη την παρωδιακή διάθεση του κειμένου και τον εμφανή χιουμοριστικό του χαρακτήρα, η νέα Χιονάτη κατορθώνει να υπηρετήσει έναν πολύ σοβαρό στόχο: την, έστω και καθυστερημένη, αποκατάσταση της παραμυθικής γυναίκας.

*Τραβώντας το στα άκρα.* Όταν όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που συνιστούν την ιδανική γυναίκα αγγίζουν την υπερβολή, το θεωρούμενο προτέρημα αποδεικνύεται αυτομάτως ελάττωμα και η δήθεν «τέλεια» γυναίκα φαίνεται να είναι ο πιο δύσκολος άνθρωπος να ζεις μαζί του και να μοιράζεσαι μια συνηθισμένη καθημερινότητα. Το παραμύθι μιλά για τα στοιχεία - προβαλλόμενα προτερήματα της γυναικείας ταυτότητας, χωρίς ποτέ να εξετάσει τη συνέπεια όλων αυτών στις καθημερινές δραστηριότητές της. Η κοπέλα στην *Πριγκίπισσα και το μπιζέλι* αποδεικνύεται τόσο ευαίσθητη, σχεδόν εύθραυστη, που ο ύπνος της διαταράσσεται από την ύπαρξη ενός και μόνου μπιζελιού κάτω από είκοσι στρώματα και άλλα τόσα πουπουλένια παπλώματα. Πώς όμως φέρεται μια γυναίκα με μια τέτοια «ευαισθησία» στην καθημερινή της ζωή;

Την απάντηση τη δίνει η *Πριγκίπισσα και η κολοκύθα* (Γιάνις, 1999), που διηγείται την παράλληλη ιστορία ενός άλλου κοριτσιού που, αντίθετα με τη δημοφιλή ντελικάτη ύπαρξη, δεν αντι-

λαμβάνεται καθόλου μια ολόκληρη κολοκύθα κάτω από ένα και μοναδικό λεπτό στρώμα. Η καινούργια ιστορία αναφέρεται ευκαιριακά και στην καθημερινότητα της γνωστής, «μυγιάγγιχτης», όπως την αποκαλούν, πριγκίπισσας, που αισθάνεται και το πιο ανεπαίσθητο αεράκι πίσω από εκατό κλειστές πόρτες, ξεχωρίζει τη μία φάλτσα τρομπέτα ανάμεσα σε εκατό, ενοχλείται από την τραχύτητα του παλτού της παρόλο που το φορά πάνω από εκατό μεταξωτά υφάσματα, συναχώνεται με τον πρώτο ήχο της σάλπιγγας και περνά τη γαμήλια δεξίωση φυσώντας τη μύτη της στα εκατό μαντιλάκια της. Σε ένα εικονογραφημένο βιβλίο όπου όλες οι εικόνες αποτίνουν φόρο τιμής στο προγενέστερο παραμύθι, το πράσινο σπυράκι επανεμφανίζεται συνεχώς σε διάφορες θέσεις –μηδὲ εξαιρουμένης της εσωτερικής σελίδας του τίτλου όπου το κλασικό μπιζέλι ενέχει τη θέση τελείας–, υπενθυμίζοντας στον αναγνώστη τις μακρινές καταβολές της νέας ιστορίας. Λειτουργώντας από τη μια ως απτός διεικονικός συνδετικός κρίκος και από την άλλη ως σύμβολο ενός παρωχημένου ιδανικού, το μικρό μπιζέλι αντιπαραβάλλεται με μια υπερμεγέθη, φωτεινή, εντυπωσιακή κολοκύθα, καθώς και τα δύο λειτουργούν ως συμβολικά υποκατάστατα της ιδεολογικής μετακίνησης που συντελείται από το προκείμενο στο μεταγενέστερο κείμενο και αφορά την πορεία από την παθητική γυναίκα στη δυναμική.

*Επανεξετάζοντας το χάπι εντ.* Όποιος άκουσε παραμύθι στη ζωή του, γνωρίζει ότι όλα σχεδόν τελειώνουν με τον ίδιο στερεοτυπικό τρόπο: «*Και έζησαν αυτοί καλά και εμείς καλύτερα*». Αφήνοντας κατά μέρος το «καλύτερα», που μάλλον σηκώνει πολλή κουβέντα, και επικεντρώνοντας στο «καλά», βλέπουμε ότι αυτό στις περισσότερες των περιπτώσεων δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας γάμος. Η ευτυχισμένη κατάληξη του παραμυθιού συνίσταται στην ένωση της σιωπηλής βασιλοπούλας που δίνεται ως λάφυρο στο άξιο πριγκιπόπουλο, είτε γιατί επιτέλεσε σπουδαίους άθλους (π.χ. σκότωσε το άγριο θηρίο) είτε γιατί απλά κατάφερε να τη βρει.

Όμως, σήμερα, εύλογα προβάλλει η απορία: Πώς επιτυγχάνεται εκείνο το πασίγνωστο «καλά», αν κάποια στιγμή συμβεί, ξυπνώντας η γλυκιά κοπέλα να μη θέλει τον καλό της; Την περιπτώση αυτή φαίνεται να εξετάζουν με χιούμορ μια σειρά ανατρεπτικών παραμυθιών όπου ο γάμος ως ευτυχισμένη κατάληξη αμφισβητείται πλέον πολύ σοβαρά. Μέσα σε ελάχιστες σειρές η Judith Viorst ανατρέπει μια προκατάληψη αιώνων και δίνει το δικαίωμα στη Σταχτοπούτα να αποφασίσει η ίδια για την ανέλπιστα «καλή» της τύχη: «... *Και μετά ο Πρίγκιπας έσκυψε και δοκίμασε το γοβάκι στο πόδι της Σταχτοπούτας: Πραγματικά δεν είχα καταλάβει ότι είχε τόσο αστεία μύτη. Αλήθεια, φαινόταν ομορφότερος με τα καλά του ρούχα. Σίγουρα δεν είναι τόσο ελκυστικός όσο την προηγούμενη νύχτα. Λοιπόν, νομίζω ότι είναι καλύτερα να κάνω ότι αυτό το γυάλινο γοβάκι μου είναι πολύ στενό*».

Ο γάμος ως γεγονός στη ζωή της γυναίκας τείνει να απωλέσει τον παραδοσιακό χαρακτήρα του απόλυτου ιδεώδους και να καταστεί μια δυνατότητα που εκείνη θα αποφασίσει αν θα επιλέξει ή όχι. Την αντίρρησή της στο γάμο ως μοναδική επιλογή κάθε γυναίκας εκφράζει και η Princess Smartypants στο ομώνυμο βιβλίο που αρχίζει: «*Η πριγκίπισσα Smartypants δεν ήθελε να παντρευτεί. Προτιμούσε να είναι μια κυρία χωρίς κύριο*». Κι όταν ακόμη, κατά τα ειωθότα, παρουσιάζονται τρεις επίδοξοι γαμπροί, η εν λόγω κυρία αναθέτει άθλους, οι οποίοι, ενώ ακούγονται απλοί, αποδεικνύεται εικονογραφικά ότι δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια εύσημη πρόφαση για να αποφύγει το γάμο. Παρόλο που εκείνη αθώα ζητά να διώξουν τα σαλιγκάρια από τον κήπο, να ταΐσουν τα κατοικίδια της και να βρουν το μαγικό της δαχτυλίδι που έχει χαθεί μέσα στη λίμνη, η εικόνα διευκρινίζει ότι τα μεν πρώτα είναι μεγάλα σαν δεινόσαυροι, τα ζωάκια της... μια ορδή από φοβερούς δράκους, ενώ στη λίμνη αρμενίζει ένας τεράστιος καρχαρίας. Και όταν τελικά ο τελευταίος μνηστήρας τα καταφέρνει, πάλι η πριγκίπισσα κατορθώνει να τον ξεφορτωθεί

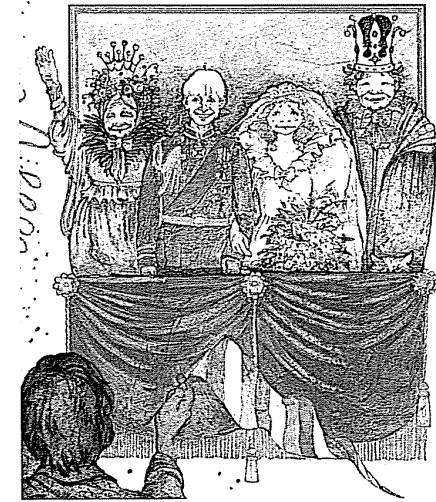
αποφεύγοντας το γάμο σε ένα παραμύθι που τελειώνει λίγο διαφορετικά: «Και ζήσαμε εμείς καλά και αυτή καλύτερα». Και σε αυτή την περίπτωση, το «καλύτερα» έχει πλήρως αιτιολογηθεί!

Το προηγούμενο αποτελεί ένα νεότερο παραμύθι που τελειώνει καλά, έστω και χωρίς γάμο. Όμως, αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι στο κλασικό παραμύθι παρατηρείται ένας ανεξήγητος παραλογισμός: Ενώ θεωρητικά αποδέχεται το γάμο ως απόλυτο ιδανικό και ύψιστο όνειρο, ποτέ αυτός δεν εκτίθεται ως βιωμένη πραγματικότητα, παραμένοντας σταθερά στο περιθώριο της δράσης που δείχνει μια εμμονή για τις μονογονεϊκές οικογένειες (δες *Ο Τζακ και η Φασολιά*). «Οι ιστορίες έχουν μια προκατάληψη με το γάμο, χωρίς όμως να τον απεικονίζουν ως μια πραγματική κατάσταση. Ο γάμος είναι πάντοτε εκτός σκηνής» (Lieberman, 1986, σελ. 199).

Το κενό έρχονται να καλύψουν κάποια νεότερα παραμύθια που, εστιάζοντας στα γεγονότα που ακολουθούν το «Ζήσαν αυτοί καλά και εμείς καλύτερα», αρχίζουν εκεί όπου συνήθως τα άλλα τελειώνουν αποκαλύπτοντας τις δυσκολίες της κοινής συμβίωσης και συντελώντας στην απομυθοποίηση του χάπι εντ. Ορισμένες φορές αμφισβητώντας διακριτικά και άλλοτε φτάνοντας στην πλήρη καταγραφή των προβλημάτων που δημιουργεί, ο γάμος παύει πλέον να προβάλλεται ως η πιο ευτυχισμένη φάση μιας ζωής. Μια τέτοια θέση εκφράζεται έντονα στο *The Frog Prince Continued*, όπου η έγγαμη συμβίωση βασιλοπούλας - πρίγκιπα βάτραχου αποδεικνύει ότι η συζυγική σχέση συχνά μετατρέπεται σε δυσβάσταχτο ζυγό και ο ονειρεμένος δεσμός σε επώδυνο δεσμό.

Είναι φανερό ότι συχνότατα στοιχεία διακειμενικότητας / διεκονικότητας ενθαρρύνουν τη διεξαγωγή ενός διαλόγου ανάμεσα στο παλιό και το νέο, παροτρύνοντας τον αναγνώστη-θεατή του εικονογραφημένου βιβλίου να σταθεί κριτικά απέναντι στις ιδεολογικές συντεταγμένες του προκειμένου και του μεταγενέστερου κειμένου. Στο σχετικό κεφάλαιο του *The Jolly Postman*, η Στα-

χτοπούτα, εν αντιθέσει με τον πρίγκιπα που ντύθηκε με χαβανέζικο πουκάμισο, δείχνει ότι, παρά την αλλαγή της κοινωνικής της θέσης, δεν μπορεί να αποχωριστεί την ποδιά, θλιβερό κατάλοιπο της προηγούμενης ζωής της στο σπίτι της μητριάς. Ο γάμος δεν αποτελεί πλέον την πανάκεια κάθε δυστυχίας ή το μαγικό φίλτρο που θα μεταμορφώσει αυτο-



Εικόνα 2

μάτως το ασχημόπαπο σε πανέμορφο κύκνο. Αντίστοιχα, στο χαριτωμένο παραμύθι *The Happy Frog* (Oram, 2000) η εικονογραφική απεικόνιση του πριγκιπικού γάμου θυμίζει έντονα τη γαμήλια τελετή του Καρόλου και της Νταϊάνας, καθώς τα πρόσωπα των νεονύμφων, το νυφικό, η γιρλάντα της εξέδρας και η στολή του γαμπρού παραπέμπουν άμεσα στον παραμυθένιο γάμο των Βρετανών γαλαζοαίματων (εικ. 2). Ο παραλληλισμός είναι σαφής και προοικονομεί την απαισιόδοξη κατάληξη, αποδεικνύοντας ότι στις μέρες μας οι καιροί είναι δύσκολοι όχι μόνο για πρίγκιπες αλλά και για ευτυχείς ενώσεις.

Καθώς οι αιώνες κυλούν και νέες ιστορίες έρχονται να προστεθούν στις ήδη υπάρχουσες, οι θέσεις και οι αντι-θέσεις που συχνά σκιαγραφούν τη γυναικεία ταυτότητα στο παραμύθι οδηγούν σε ενδιαφέρουσες αντιπαραθέσεις. Δίπλα στις χαριτωμένες, παθητικές φιγούρες που το μόνο που έχουν μάθει να κάνουν είναι να περιμένουν υπομονετικά τον καλό τους, στέκονται

νέες δυναμικές υπάρξεις που τολμούν να καθορίσουν οι ίδιες τι είναι καλό και τι όχι γι' αυτές. Και καθώς η γυναίκα κάνει όλο και πιο αισθητή την παρουσία της, ίσως να μην είμαστε μακριά από τη μέρα που τα παραμύθια θα αποποιηθούν τη συνήθη σεξιστική διατύπωση και θα τελειώνουν με το πολιτικώς ορθό: «Και έζησαν αυτοί/αυτές καλά κι εμείς καλύτερα».

## Βιβλιογραφία

### Ξενόγλωσση

- Ahlberg, A. 1984. *The Jolly Postman*. Illus. by J. Ahlberg. New York, Viking.
- Ahlberg, A. 1989. *Ten in a Bed*. New York, Viking.
- Barchers, S. I. 1990. *Wise Women: Folk and Fairy Tales from Around the World*. Englewood, Libraries Unlimited, Inc.
- Bettelheim, B. 1978. *The Uses of Enchantment*. Harmondsworth, Penguin.
- Browne, A. (Illustrator), Grimm, J., & Grimm, W. (Text) 2003. *Hansel and Gretel*. London, Walker Books.
- Bruel, C., & Bozellec, A. 1985. *Η Ιστορία της Λιλής που είχε Ίσκιο Αγοριού* (μετ. Κ. Νασίκα). Αθήνα, Καλέντης.
- Cantin, M. (Κειμ.), & Langlois, F. (Εικ.) 2000. *Η Πριγκίπισσα Σίφουνας* (μετ. Ν. Κουλούρης). Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Carter, A. 1981. *The Bloody Chamber and Other Stories*. Harmondsworth, Peguin.
- Cole, B. 1986. *Princess Smartypants*. London, Picture Books.
- Cole, B. 1987. *Prince Cinders*. London, Picture Lions.
- Corentin, P. 1997. *Η Δεσποινίς ... Τρέξε, αν θέλεις να σωθείς* (μετ. Β. Λάππα). Αθήνα, Παπαδόπουλος.
- Crew, H. C. 2002. "Spinning new tales from traditional texts: Donna Jo Napoli and rewriting of fairy tale", *Children's Literature in Education*, Vol. 33, No. 2, pp. 77-95.
- French, F. 1999. *Snow White in New York*. Oxford, Oxford University Press.

- Gilbert, S. M., & Gubar, S. 1986. "The queen's looking glass", in J. Zipes (ed.): *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. New York, Routledge, pp. 201-208.
- Hyman, T. S. (Illustrator) 1974. *Snow White*. By Brothers Grimm. Translated by P. Heins. Boston, Little, Brown.
- Hyman, T. S. (Illustrator) 1982. *Rapunzel*. Retold by Brothers Grimm from B. Rogasky. New York, Holiday House.
- Jackson, E. (Text), & O'Malley, K. (Illustration) 1998. *Cinder Edna*. New York, HarperTrophy.
- Lee, T. 1983. *Red as Blood, or Tales from the Sisters Grimmer*. New York, Daw Books.
- Leeson, R. 1993. *Smart Girls*. London, Walker Books.
- Lieberman, M. K. 1986. " 'Some day my prince will come': Female acculturation through the fairy tale", in J. Zipes (ed.): *Don't bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. New York, Routledge, pp. 185-200.
- Muncsh, R. 1980. *The Paper Bag Princess*. London, Hippo Books.
- Nagy, J. F. 1980. "The paradoxes of Robin Hood", *Folklore*, Vol. 91, pp. 198-210.
- Nodelman, P. 1996<sup>3</sup>. "How pictures work", in S. Egoft, G. Stubbs, R. Ashley & W. Sutton (eds.): *Only Connect. Reading on Children's Literature*. Oxford, Oxford University Press, pp. 242-253.
- Oram, H., & Brown, R. 2000. *The Happy Frog*. New York, Random House Children's Books.
- Paul, L. 1998. *Reding Other-Ways*. Woodchester, Thimble Press.
- Scieszka, J. 1992. *The Frog Prince Continued*. Paintings by Steve Johnson. Picture. London, Puffin Books.
- Stephens, J., & McCallum, R. 1998. *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. New York & London, Garland Publishing, Inc.
- Stephens, J. 1996. "Gender, genre, and children's literature", *Signal*, Vol. 79, pp. 17-30.

- Trites, R. S. 1991. "Disney's Sub/Version of Andersen's Little Mermaid", *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 18, pp. 145-152.
- Trites, R. S. 1997. *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children's Novels*. Iowa City, University of Iowa.
- Viorst, Judith 1982. *If I Were in Charge of the World*. New York, Atheneum.
- William, J. 1973. *Petronella*. New York, Parents' Magazine Press.

### **Ελληνόγλωσση**

- Αναγνωστοπούλου, Δ. 1996. «Γυναικεία πρόσωπα μέσα στο λαϊκό παραμύθι», στο Ε. Αυδίκος (επιμ.): *Από το Παραμύθι στα Κόμικς. Παράδοση και Νεοτερικότητα*. Αθήνα, Οδυσσέας, σσ. 374-384.
- Γιάνις, Χ. (Κειμ.), & Βόλφσγκρουμπερ, Λ. (Εικ.) 1999. *Η Πριγκίπισσα και η Κολοκύθα* (μετ. Χ. Στρώνη). Αθήνα, Κάστωρ.
- Γκάρνερ, Τ. Φ. 1995. *Πολιτικώς Ορθά Παραμύθια* (μετ. Λ. Εξαρχοπούλου). Αθήνα, Δίαυλος.
- Κανατσούλη, Μ. 1990. "Γυναικεία πρότυπα των λαϊκών παραμυθιών", *Δίψη*, 5, σσ. 58-62.
- Κανατσούλη, Μ. 2000. *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα, Τυπωθήτω - Γ. Δαρδανός.
- Νταλ, Ρ. 2004. *Τα Παραμύθια Ανάποδα* (εικον. Q. Blake, μετ. Ό. Λαζοπούλου). Αθήνα, Ποταμός.
- Οικονομίδου, Σ. 1996. «Ούτε ωραία κοιμημένη ούτε κακιά μάγισσα: το άλλοτε και το τώρα στις προσεγγίσεις γυναικείων απεικονίσεων στο ξένο παραμύθι», στο Ε. Αυδίκος (επιμ.): *Από το Παραμύθι στα Κόμικς. Παράδοση και Νεοτερικότητα*. Αθήνα, Οδυσσέας, σσ. 338-346.
- Οικονομίδου, Σ. 1997. «Πρίγκιπας βάτραχος ή πριγκίπισσα βατραχούλα; Η διακειμενικότητα σαν μέσο κριτικής ανάγνωσης», *Διαδρομές*, 47, σσ. 215-220.
- Οικονομίδου, Σ. 2000. *Χίλιες και Μία Ανατροπές. Η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες*. Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Τριβιζάς, Ε. 1993. *Τα Τρία Μικρά Λυκάκια* (εικ. Έλεν Οξένημπερ). Αθήνα, Μίνωας.